

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il reimpiego del planctus nella letteratura spagnola medievale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/87230> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con *Saggi e Note*.

Fondatori

FRANCO MEREGALLI
GIUSEPPE BELLINI

Comitato Direttivo

MARCELLA CICERI
PAOLA MILDONIAN
ELIDE PITTARELLO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

Vincenzo Arsillo, Donatella Ferro, René Lenarduzzi,
María del Valle Ojeda, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,
Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. Simões

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

Pubblicazione finanziata dalla Sezione Iberistica
del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia –
Dipartimento di Americanistica, Iberistica, Slavistica – Sezione Iberistica –
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia
e-mail rassegna.iberistica@unive.it

ISBN 978-88-7870-535-7
Copyright © 2010 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

RASSEGNA IBERISTICA

92

Ottobre 2010

VERONICA ORAZI

Il reimpiego del planctus nella letteratura spagnola medievale p. 3

MARCELLA CICERI

Tradurre l'indicibile; la poesia di San Juan de la Cruz p. 19

FRANCESCA ZANTEDESCHI

I nomi dell' "occitano" e la controversia linguistica catalano-provenzale p. 31

CHRISTIAN CAMPS

Una escriptora catalana del Rosselló: Renada-Laura Portet p. 45

NOTE: F. del Barrio de La Rosa, *Por qué las jirafas tienen el cuello largo. A propósito de Javier Elvira, «Evolución lingüística y cambio sintáctico»*, p. 61; L. Paladini, XVII Festival Internacional Santiago A Mil. *Doscientos años de teatro chileno: «Tres Marias y una rosa»* de David de Benavente, p. 65; P. Rigobon, *Donati dall'Institut Ramon Llull di Barcellona alla Biblioteca del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia i classici greci e latini della Fundació Bernat Metge*, p. 71

RECENSIONI: M. de la Campa Gutiérrez, *La «Estoria» de España' de Alfonso X. Estudio y edición crítica de la "Versión crítica" desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II* (A. Zinato), p. 75; F. de la Torre, *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas* (D. Ferro), p. 80; H. C. Jacobs, *Giuseppe Parini in «Vergangenheit und Gegenwart. Die Rezeption eines italienischen Dichters in Spanien»* (S. Ruzzenenti), p. 82; A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte* (M. Ciceri), p. 84

M. Rodríguez/G. Santana Henríquez (coord.), *El Humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo* (S. Serafin), p. 89; C. Giorelli/C. Cattarulla (a cura di), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento* (F. Rocco), p. 91; F. Fiorani, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo* (D. Ferro), p. 93; N. Bottiglieri (a cura di), *Operosità missionaria e immaginario patagonico* (D. Ferro)" p. 96; F. Sinopoli (a cura di), *La storia della scrittura diasporica* (F. Rocco), p. 98; S. Giletti Benso/L. Silvestri, *Ciudad Juárez. La violencia sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza*

BULZONI EDITORE

(M. Cannavacciuolo), p. 100; J. E. Pacheco, *Contraeología* (A. Portela), p. 102; J.C. Méndez Guédez, *Hasta luego. Mister Salinger* (C. Bolognese), p. 104; R. Canpra, *Cor-tázar para cómplices* (S. Serafin), p. 106; J. Villegas Morales, *Yo tenía un compañero* (L. Paladini), p. 108; I. Gruss, *La mitad de la verdad. Obra poética reunida 1982/2007* (M. Bortignon), p. 110; J. Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intem-pestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (M. Cannavacciuolo), p. 112; Y. Sánchez, *Cuba libre. Vivere e scrivere all'Avana* (M. Bortignon), p. 114

M. Cláudio, *Boa noite, senbor Soares/Buona notte, signor Soares* (M. G. Simões), p. 117;

R. Roca, *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana* (F. Bayarri), p. 119; J.R. Resina, *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image* / J. R. Resina, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana* (E. Bou), p. 122

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 125

VERONICA ORAZI

IL REIMPIEGO DEL *PLANCTUS*
NELLA LETTERATURA SPAGNOLA MEDIEVALE

Moduli retorico-stilistici, canoni consolidati, per dare voce di volta in volta a istanze contenutistico-formali diverse, oscillanti tra l'aderenza al modello e gli impulsi sperimentali più audaci. Il *planctus* concretizza una di queste modalità espressive, che da un assetto codificato si proiettano verso l'originalità, come dimostra la letteratura spagnola medievale, dove se ne rileva il reimpiego all'interno di opere di un certo respiro ma anche come genere a sé, indipendente e autonomo. Se in questo ambito e in questa epoca il lamento funebre si presenti come contenitore convenzionale o al contrario mostri una più o meno consistente originalità, è questione che merita di essere approfondita, prendendo spunto da tre esempi significativi e ben differenziati, sia per il genere cui rimandano, sia per il momento storico cui risalgono. Il primo è il *Roncesvalles*, frammento di un *cantar de gesta* perduto; il secondo è il *Libro de buen amor* (LBA) di Juan Ruiz, Arciprete di Hita; il terzo è la *Celestina* di Fernando de Rojas, tributaria del teatro umanistico, ma non solo. Si tratta di testi che comprendono al loro interno un esempio di *planctus* e offrono l'occasione per valutare anche il grado di interazione del genere con altri generi 'ospiti', interazione connotata in senso dinamico, in un rapporto di mutua dipendenza, che ne evita lo scadimento nel cammeo dallo sbalzo eccessivo, altrimenti soggetto al rischio di una vuota deriva stereotipata.

Roncesvalles (XIII sec.)¹:

il frammento del poema epico sulla battaglia pirenaica trasmette un centinaio di versi, corrispondenti al lamento di Carlomagno e del duca Aimón

¹ Cfr. ALVAR, CARLOS; ALVAR, MANUEL, *Épica medieval Española*, Madrid, Cátedra, 1991, edizione del frammento alle pp. 163-170, da cui si cita.

de Dordonia per i caduti nell'imboscata. L'imperatore, giunto sul campo di battaglia, cerca i paladini; scorge l'arcivescovo Turpino², Oliveros (vv. 11-22), Roldane (vv. 28-29, 34-53, 59-62, 67-68), mentre – tratto inedito – il duca Aimón scorge il figlio, Rinalte de Montalbane (vv. 84-93). Il *Roncesvalles* cita dunque quattro caduti, tra cui un personaggio (Rinaldo) riconducibile a un ciclo epico differente, che la tradizione peninsulare vincola alla battaglia; inoltre, per quanto nel frammento l'attenzione non si concentri sull'eroe principale della *Chanson*, si è ormai lontani dalla dimensione realistica della *Vita Karoli*. In Spagna, infatti, la figura di Rolando viene ridimensionata e poi trasfigurata in un'immagine poco positiva, cui si contrapporrà una componente autoctona, come si vedrà più oltre. È per questa ragione che manca l'innalzamento del nipote di Carlo a fulcro della vicenda, come in ambito gallo-romanzo, e al suo fianco compaiono altri personaggi, già collocabili sul piano leggendario. Il lamento funebre dell'Imperatore, però, oltre ad alcuni topici caratteristici (l'avanzata età dello zio più adeguata alla morte della giovane età del nipote, ecc.), conserva altre tracce di particolare interesse: l'allusione alle *enfances* di Carlomagno (vv. 54-58, 64-66), il quale secondo i versi del frammento aveva lasciato la terra natale per recarsi a Toledo, dove si era innamorato di Galiana, figlia di Galafre³; si tratta di dati inediti all'interno resoconto della disfatta subita dai Franchi sul valico pirenaico, prima testimonianza della penetrazione in area iberica delle *enfances* di Carlo, tema centrale del poema antico-francese *Mainet* (fine del XII sec.⁴ o di un ipotetico e perduto *Mainete* castigliano⁵), di cui si rilevano estratti nella *Estoria de España* (EE, capitoli 597-599) e in altre opere storiografiche⁶, nella *Gran Conquista de Ultramar*, nelle *Bienandanzas y fortunas* di Lope García de Salazar e nel più tardo *Romancero* sefardita⁷. Più oltre (vv. 69-72) l'Imperatore allude alle sue imprese in

² *Ivi*, p. 166, vv. 1-8.

³ Cfr. HORRENT, J., «L'allusion à la chanson de Mainet», in *Hommage des romanistes liégeois à la mémoire de Ramón Menéndez Pidal*, monografia di *Marche Romane*, 20, 1970, pp. 85-92; MENÉNDEZ PIDAL, R., «Galiene la Belle y los palacios de Galiana en Toledo», in MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Historia y epopeya. Obras de R. Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1934, vol. 2, pp. 263-284.

⁴ Cfr. ALLEN, JEREMY R., *The Genealogy and Structure of a Medieval Heroic Legend: "Mainet" in French, Spanish, Italian, German and Scandinavian Literature* (Ph. D. diss., University of Michigan, 1969); HORRENT, JACQUES, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Mémoires de la Classe de Lettres, 2^a série, 64, 1, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1979.

⁵ Cfr. DEYERMOND, ALAN D., *La literatura perdida de la Edad Media castellana. I Epica y Romance*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995, pp. 113-117.

⁶ Cfr. SHARRER, H. L., «The Spanish Proscriptions of the *Mocedades de Carlomagno*», in *Hispanic Medieval Studies in Honour of S. G. Armistead*, Madison, HSMS, 1992, pp. 273-282.

⁷ Cfr. STERN, S. M., «A romance on Galiana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 229-231; ARMISTEAD, SAMUEL G. (a cura di), *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, vol. 1, pp. 100-101, 140, vol. 3, pp. 8-9, 12.

Oriente, riflesso del *Pèlerinage de Charlemagne*⁸ e al proprio ruolo decisivo nell'apertura del Camino de Santiago⁹ (vv. 73-75). Su quest'ultimo punto il testo segue la tradizione secondo cui Carlo avrebbe reso sicura la via del pellegrinaggio, debellando il pericolo degli assalti saraceni, in contrasto con le fonti storiografiche, che attribuivano il risultato all'impegno di monarchi castigliani e navarri, come Sancho el Mayor, Alfonso VI, e all'organizzazione dell'ordine cluniacense. La legittimazione delle imprese fittizie di Carlo lungo la via del pellegrinaggio si fonda sul *Liber Sancti Jacobi* (quarto libro del *Codex Calixtinus*), che contiene la cronaca dello pseudo-Turpino¹⁰ e sancisce uno stretto legame tra il Camino e gli eroi epici francesi, presentando Carlomagno come il vero iniziatore del culto dell'Apostolo (di cui però non si tratta nel *Roland oxoniense*)¹¹. Nella Penisola la reazione a questo travisamento della realtà, vissuto come un'oltraggiosa impostura, differisce a seconda che la si riscontri in opere storiografiche o piuttosto letterarie¹². L'attacco

⁸ Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R., «Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indicaciones», *Revista de Filología Española*, 10, 1923, pp. 329-372, specie alle pp. 352-363;

⁹ Cfr. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «Las peregrinaciones y la literatura», in VÁZQUEZ DE PARGA, LUIS; LACARRA, MARÍA JESÚS; URÍA RÍU, JUAN (a cura di), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, vol. 1, pp. 84-101; MORALES OLIVER, L.; LAPLANE, G., «Rayonnement littéraire du thème de Saint-Jacques en Espagne et en France», *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, 46, 1950, pp. 224-226; BABÉLON, J., «Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle dans la littérature», *Bulletin du Centre International d'Études Romanes*, 1, 1959, pp. 8-12; VARELA JÁCOME, B., «La temática jacobea en las Gestas y el Romancero», *Compostellanum*, 10, 4 1965, pp. 419-48; VICTORIO, J., «El Apóstol Santiago: épico o cronístico», in *VIII Congreso de la Société Roncesvals*, Pamplona, 1981, Pamplona, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 521-525; LACARRA, M. J., «El Camino de Santiago y la literatura castellana medieval», in *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1994, pp. 315-335.

¹⁰ Rielaborazione di materiale preesistente (metà del XII sec.); attribuito fittiziamente a Callisto II (Papa dal 1119 al 1124); il IV libro è ascripto, sempre in modo non veritiero, a Turpino, per conferire veridicità all'opera, che doveva sembrare una fedele registrazione della realtà storica; il *Codex* ottenne per questo un successo straordinario, come dimostrano le oltre trecento versioni. Cfr. DIAZ Y DIAZ, MANUEL C., *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, monografia di *Compostellanum*, 2, Santiago de Compostela, 1988; vid. almeno MOISAN, A., «La transposition de la "Chanson de Roland" dans la "Chronique du Pseudo-Turpin": contrefaçon ou sublimation?», in *Actes du XI^e congrès international de la société Roncesvals*, monografia di *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, Barcelona, 1990, pp. 81-96; MOISAN, ANDRÉ, *Le Livre de Saint Jacques ou "Codex Calixtinus" de Compostelle. Étude critique et littéraire*, Paris, Champion, 1992; SCHMIDT, PAUL G., *Karolellus atque pseudo-Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1996.

¹¹ Cfr. RONCAGLIA, A., «Il silenzio del *Roland* su sant'Iacopo: le vie dei pellegrinaggi e le vie della storia», in *Coloquios de Roncesvalles. Agosto 1955*, Zaragoza, Diputación de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1956, pp. 151-171.

¹² Cfr. MENACA, M., «Le nationalisme à l'origine du Chemin de Saint Jacques de Compostelle», in *Mélanges offerts à M. Molho. 1. Moyen Age: Espagne classique et post-classique*, Paris, Editions Hispaniques, 1988, pp. 121-134.

più virulento è dell'*Historia Silense* (o *Semtnense*, 1115-20 ca.), mentre più moderata si mostra la EE¹³, sulla scorta del *De rebus Hispaniae*. Proteste anti-francesi, generiche e non circoscritte alla questione dell'apertura del Camino, compaiono nel *Poema de Fernán González* (quartine 127-144), nella *Vida de San Millán* di Berceo, nel *Poema de Alfonso XI*. Un'eco di indignazione si rileva nella *Crónica de la Población de Ávila* (1255), per prendere corpo poi nella creazione dell'eroe nazionale Bernardo del Carpio. Dal canto suo, il *Roncesvalles* si colloca in una prospettiva ancora filo-francese e mostra chiaramente l'influenza della fama letteraria della *Chanson de Roland*, che attribuisce appunto a Carlomagno, con l'ausilio di Rolando, l'apertura del Camino. I cronisti protestano; i giullari reagiscono assumendo o rigettando la versione fittizia: il primo atteggiamento originerà il *Roncesvalles* perduto¹⁴, il secondo favorirà il tratteggio di un eroe epico locale, Bernardo, contrapposto ai francesi. Altrettanto singolare nel frammento l'allusione alla mancata conquista di Saragozza: al v. 76, Carlo ammette di non essere riuscito a espugnare la città, restandovi ferito da un colpo di lancia, tratto sconosciuto al resto della tradizione, aggiunta originale dell'autore anonimo. Tanta chiarezza è inedita: la *Nota emilianensis*, gli *Annales* e il Poeta Sassone (così anche l'*Historia Silense*) mantengono in proposito una circospetta ambiguità, senza precisare se l'Imperatore fosse riuscito o meno nell'impresa, mentre la *Vita Karoli* non cita alcuna città; per contro, nel *Roland* oxoniense la capitolazione avverrà soltanto nella parte finale del poema.

Come accennato, nel testo fa la sua comparsa il duca Aimón de Dordoña (vv. 77-82), che si aggira tra i cadaveri alla ricerca del figlio, Rinalte de Montalbane (vv. 84-85). Anch'egli ripete il topico della propria età avanzata più adatta alla morte rispetto alla giovinezza del figlio, assieme all'altro topico

¹³ Cfr. Capitolo 623. Sul complesso rapporto tra epica e cronachistica si vedano almeno MENÉNDEZ PIDAL, R., «Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indicaciones», *Revista de Filología Española*, 10, 1923, pp. 329-372; CASO GONZÁLEZ, J. M., «La Primera Crónica General y sus fuentes épicas», in GARCÍA TURZA, CLAUDIO (a cura di), *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Diputación de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 33-56; PATISON, D. G., *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography*, monografia di *Medium Aevum*, 13, Oxford, 1983; SMITH, C., «Epic and Chronicles: A Reply to Armistead», *Hispanic Review*, 51, 1983, pp. 409-428; ARMISTEAD, S. G., «From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal», *Romance Philology*, 40, 1986-87, pp. 338-359; GONZÁLEZ-CASANOVA, R. J., «The Function of the Epic in Alfonso X's "Estoria de España": "Cantares de gesta" as Authority and Example for the Chronicler», *Olifant*, 15, 1990, pp. 157-178; MONTANER FRUTOS, A., «Cave carmen!: de huellas de asonancia a 'prosa rimada' en las prosificaciones épicas cronísticas», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Universidade, 1993, vol. 2, pp. 67-72.

¹⁴ Alcuni romanzi posteriori mantengono la posizione del *Roncesvalles*, come si vedrà più oltre; ancora nel 1385 Juan Fernández de Heredia ricorre allo Pseudo-Turpino per la sua *Crónica de Conquistadores*, cfr. ABIZANDA, M., «Carlo Magno en España según la Crónica de Conquistadores de d. Juan Fernández de Heredia», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 31, 1914, pp. 400-432.

sulla vecchiaia di dolore e sofferenza che ormai lo attende dopo la tragica fine del giovane. L'aspetto più rilevante di questa presenza, però, è che entrambi i personaggi sono sconosciuti alla tradizione oitanica sulla disfatta di Roncisvalle e rappresentano un innesto caratteristico delle rielaborazioni iberiche. Il vecchio duca, piangendo il figlio, si consola pensando che Rinalte ha perdonato Rolando (v. 91). Dunque, non solo la figura di Rinaldo è anomala sullo sfondo della disfatta ed è un'innovazione dell'ambito ispanico, ma concretizza la contrapposizione all'eroe centrale, Rolando, che non è l'unico caduto menzionato, fulcro della trasfigurazione mitica dello scontro, come confermeranno alcuni romanzi successivi. La novità consiste nella presenza di Rinaldo, tipica della tradizione peninsulare e funzionale all'opposizione antitetica con l'eroe originario, affermata già nella prima fase di acclimatazione della leggenda in area iberica. Il ridimensionamento della figura di Roland quando la gesta si radica in Spagna lascia presagire gli sviluppi successivi, con la creazione di un anti-Rolando, appunto Bernardo del Carpio. Sono citati, quindi, il duca Salomone di Bretagna e Béart, figlio di Thierry d'Ardenna (anch'essi estranei alla *Chanson de Roland* e vincolati alle vicende di Renaut de Montauban), che tentano di rianimare l'Imperatore privo di sensi; in questo punto il frammento si interrompe.

Così, il *Roncesvalles*, nel *planctus* trasmesso, nomina quattro caduti; presenta chiari riferimenti alle *enfances* di Carlo e alle sue prodezze in Oriente, riecheggiando il *Pelerinage de Charlemagne*; come nella parte iniziale della *Chanson de Roland*, Saragozza non viene conquistata ma l'Imperatore vi resta ferito, dato inedito; sulla scorta di un'ennesima rivisitazione immaginaria degli eventi (così lo Pseudo-Turpino) attribuisce a Carlo l'apertura del Camino de Santiago; infine, realizza l'innesto con il ciclo di Renaut de Montauban, funzionale alla ricercata opposizione Rinaldo/Rolando, destinata a radicalizzarsi e a sfociare nel tratteggio dell'eroe nazionale e al contempo vassallo ribelle Bernardo del Carpio, aspetto originale del radicamento in ambito ispanico di questa tradizione epica.

Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (prima metà del XIV sec.)¹⁵:

Il *Libro* è un esempio di rovesciamento del genere della pseudo-autobiografia amorosa¹⁶, in cui si narrano gli insuccessi del protagonista-seduttore

¹⁵ Cfr. RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di Marcella Ciceri, «Lemmario» e «Indice dei nomi» a cura di Veronica Orazi, Modena, Mucchi, 2002, da cui si cita.

¹⁶ Cfr. RICO, F., «Sobre el origen de la autobiografía en el *Lba*», *Anuario de Estudios Medievales*, 4, 1967, pp. 301-325; CLARCKE, D., «Juan Ruiz and Andreas Capellanus», *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 390-411; BURKARD, R. W., «Pseudo *Ars amatoria*: A Medieval Source for the Don Amor

(un arciprete, da non confondere con l'autore: si tratta di un falso autobiografismo, in linea col modello cui il LBA si rifà e che sovverte); all'interno dell'opera sono inseriti richiami e citazioni dalle fonti più disparate, sia occidentali che orientali, riproposte per dare prova di abilità compositiva, come lo stesso Arciprete afferma in modo esplicito nel Prologo. Non stupisce allora che Juan Ruiz si cimenti anche con il *planctus*, facendo comporre al protagonista un lamento funebre con tanto di epitaffio per Trotaconventos, la mezzana grazie alla quale è riuscito a portare a buon fine un paio dei suoi tentativi di seduzione (doña Endrina e la monaca Garoza¹⁷), in genere falliti.

L'opera è retta dall'intento di sostenere un'ambiguità divertita, mai dissipata e che induce nel fruitore del testo una sensazione di incertezza circa il vero messaggio della narrazione (testo didascalico con aperture trasgressive o testo trasgressivo mascherato da un didascalismo di facciata?): il fine ultimo pare quello di generare una dimensione ambigua, venata di ironia¹⁸ e persino di comicità spesso parodica, che affiora in maniera appena accennata o emerge in modo sfacciato¹⁹.

Per realizzare ciò, Juan Ruiz assume modelli differenti e li tratta secondo strategie compositive diverse:

- a) modelli trasgressivi, satirici, non di rado percorsi da una sensualità spessa²⁰, di cui mantiene i caratteri peculiari (come il *fabliau*, la commedia elegiaca – la storia della conquista di doña Endrina è un

Lecture in the *Lba*, *Kentucky Romance Quarterly*, 25, 1978, pp. 385-398; vid. anche GERCKE, P. O., "Mucho de bien me fizó con Dios en limpio amor": Doña Garoza, Andreas Capellanus y el amor cortés en el *Lba*, *Explicación de Textos Literarios*, 6, 1977-78, pp. 89-92; WISE, D. O., "Reflexions of Andreas Capellanus' *De reprobatio Amoris* in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas", *Hispania*, 63, 1980, pp. 506-513; DOMENICO POLLONI, *Amour et clergie. Un percorso testuale da Andrea Cappellano all'Arcipreste de Hita*, Bologna, Patron, 1995.

¹⁷ Cfr. ÁLVAREZ, N. E., "Loco amor", goliardismo, amor cortés y 'buen amor': el desenlace amoroso del episodio de doña Garoza en el *Lba*, *Journal of Hispanic Philology*, 7, 1983, pp. 107-119.

¹⁸ Cfr. AYERBE-CHAUK, R., "La importancia de la ironía en el *Lba*", *Thesaurus*, 23, 1968, pp. 218-240.

¹⁹ Cfr. DEYERMOND, A. D., "Some Aspects of Parody in the *Lba*", in *Lba Studies*, London, Tamesis Book, 1970, pp. 53-78; DEYERMOND, A. D., "Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? The *Lba* and a Manuscript Miscellany", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 1974, pp. 217-227; LABERTI, A., "Note pour une sémiotique et une poétique de la parodie dans le *LBA*", in *Le Moyen Âge en Espagne: Les littératures préhispaniques et la survivance des thèmes médiévaux en Amérique Latine. Actes du Xe. Congrès National*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1975, pp. 31-40; CICERI, M., "Lba: un problema ancora insoluto", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18, 1993, pp. 263-276.

²⁰ Cfr. BRAIDOTTI, E., "El erotismo en el *Lba*", *Kentucky Romance Quarterly*, 30, 1983, pp. 133-140; JENARO-MAC LENNAN, L., "Sobre el texto del *Pamphilus* en el *Lba*", *Revista de Filología Española*, 68, 1988, pp. 143-151.

libero adattamento del *Pamphilus*²¹ –, il contrasto – la battaglia tra Carnevale e Quaresima –, la produzione goliardica – la Cántica dei clérigos de Talavera –, certa narrativa breve orientale, ecc.);

- b) modelli seri sovvertiti e parodizzati (l'autobiografia amorosa fittizia, la pastorella occitanica²², il filone meno 'scollacciato' del racconto di matrice semitica – araba ed ebraica –, ecc.);
- c) infine, l'applicazione di un modulo serio ed elevato a una materia bassa e corrotta, con conseguente sbavatura parodica, come mostra ad esempio il riempiego del *planctus*; nel lamento funebre per la dipartita di Urraca, la mezzana Trotaconventos, fedele emissaria del protagonista nelle sue dis-avventure galanti, l'effetto di abbassamento dissacrante e comico è prodotto sviluppando il compianto in modo ortodosso e aderente alla tradizione, per riferirsi a una figura il cui ruolo e la cui identità denunciano la deformazione del canone e dei topici caratteristici del modello assunto.

Il lettore sa bene chi si sta compiangendo, conosce le abilità della defunta e ne ha scoperto le sottili arti, nel corso delle vicende narrate. La declinazione di un modulo serio – il *planctus* – per rievocare un personaggio intrigante, avido, lubrico e menzognero, finisce per produrre il ricercato effetto stridente, di sicura comicità. Si verifica cioè uno sfasamento, un corto-circuito che muove al riso, in questa mimesi volutamente inefficace, prodotta dalla coniugazione inaccettabile del genere e delle sue peculiarità contenutistiche e formali con una realtà narrativa e un individuo del tutto inadeguati al registro cui il genere rimanda: lamento funebre di tono elevato per la sordida ruffiana. Ecco come l'autore costruisce il compianto²³ (quart. 1520-1578) che il protagonista stila dopo la morte della 'sua' Urraca.

Il *planctus* dell'Arciprete si apre con un'invettiva contro la Morte – maledetta dal protagonista –, in cui compaiono alcuni topici, sviluppati di seguito (la morte atterrisce tutti, 1520; opera un inevitabile livellamento, 1521; è crudele, 1522; inesorabile e imprevedibile, 1523; strappa l'anima al corpo e lo lascia nella fossa, preda dei vermi, 1524; chi ne è toccato suscita orrore

²¹ Cfr. GYBON-MONYPENNY, G. B., "Dixé la por te dar enxienpro"; JR's Adaptation of the *Pamphilus*, in *Lba Studies*, London, Tamesis Book, 1970, pp. 123-147.

²² KIRBY, S. D., "JR's *Serranas*. The Archpriest-Pilgrim and Medieval wild-Women", in *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, Madison, HSMS, 1986, pp. 151-169; ORAZI, V., "Le *Serranas* di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica", in *Associazione Ispanisti Italiani. Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del XVI Convegno*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 15-30.

²³ Cfr. SALINAS, P., "La primera elegía: Llanto a una alcahueta", in *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, pp. 54-59.

negli altri, 1525-27; tutti escono sconfitti dall'incontro con lei, tranne il corvo che se ne pasce, 1528-29). Dunque, essendo la Morte imponderabile, è bene agire senza indugi (1530-31), invito che cede il passo a una riflessione sulla precarietà della condizione umana e alla logica conseguenza che se ne evince: mai procrastinare (1532), meglio compiere il bene (1533), perché quando la Morte giunge sbaraglia tutto, averi e ogni cosa (1534-35). Così, i parenti del malato o del moribondo, quando questi trapassa, pensano solo ad arraffare quanto possono e la giovane vedova è subito concupita da altri (1536-43). Il protagonista, affranto, continua l'invettiva: la Morte provoca dolore, sofferenza, malattie, rende ciechi gli occhi più belli, toglie la parola, 'svuota' il petto, annienta i cinque sensi (1544-47); distrugge tutto (pudore, bellezza, grazia, misura, forza, saggezza, 1548-49): nulla si salva, in un gioco di opposizioni inconciliabili (non piace a nessuno, ma le piacciono tutti; distrugge ogni cosa buona senza risparmiare nulla, 1550-51); la sua dimora è l'inferno (1552-53). Le quartine successive enfatizzano gli inconciliabili contrasti frutto del suo sgraditissimo arrivo (spopola i villaggi, ripopola i cimiteri, 1554-55), fino al *climax* in cui si ricorda che persino la natura umana di Cristo, Dio fatto uomo, ha temuto la Morte, sebbene per un solo attimo: poi è stata la Morte a temere il Redentore, che l'ha sconfitta, svuotando gli inferi dalle anime riscattate con il Suo sacrificio (1556-65). La Morte è inesorabile e ci si può solo raccomandare a Dio (1566-67).

Dopo questa tirata del tutto ortodossa, culminante nelle dieci quartine (1556-65) in cui si parla dell'incarnazione di Cristo, alludendo a considerazioni dalle chiare implicazioni teologiche, riaffiora la figura della mezzana, che produce un contrasto stridente con il graduale trasfondersi dei topici del genere e del riferimento teologico nel parodico riemergere della vecchiaia, che proietta il lettore in una dimensione grottesca. La contrapposizione si fa sempre più netta e la parodia si ispessisce, prima con l'applicazione alla ruffiana Trotaconventos degli stessi topici citati in precedenza in maniera astratta, per cui il protagonista riprende l'invettiva contro la Morte – con un accenno al tema dell'*ubi sunt* –, la quale ha ucciso la mezzana, riscattata da Cristo col suo sangue (1568), per concentrarsi poi sulla *alcabueta* (definita *leal verdadera*), che adesso giace sola dopo essere stata ricercata da molti in vita. Più oltre ritorna il tema dell'*ubi sunt* (1569): certo Urraca sarà in Paradiso, accompagnata da due martiri, perché in vita è sempre stata tormentata da coppie (1570); che Dio la grati e la accolga nella gloria celeste, perché mai è esistita mezzana tanto fedele. Il protagonista quindi si risolve a scriverle un epitaffio, in cui ne sintetizzerà la storia (1571); per lei offrirà elemosine e oblazioni, pregherà, farà dire messe, e che Dio le conceda la redenzione; Lui – che ha salvato il mondo – le conceda la salvezza (1572). Si rivolge infine alle donne, pregandole di non reputarlo un ragazzino: se la buona vecchiaia

avesse servito loro, sarebbero addolorate quanto lui, piangerebbero per lei, per la perdita dell'amo sottile (un chiaro riferimento alle sue strategie) con cui faceva abboccare tutte (1573): né donna alta, né bassa, né reclusa, né schiva o riservata le si poteva opporre, quando calava in picchiata. Chiunque avesse perduto una simile persona sarebbe triste e affranto (1574). Straziato dalla pena, le ha composto un breve epitaffio: la tristezza lo ha reso un cattivo trovatore (reimpiego comico di un altro topico); tuttavia, chiunque lo ascolti preghi per la vecchia (1575).

A questo punto segue l'epitaffio vero e proprio (1576-78): sono Urraca e giaccio in questa sepoltura, in vita ho conosciuto il piacere (*viçio*) e la libertà, ho combinato buoni matrimoni senza imbrogli; all'improvviso sono caduta sotto terra dall'alta condizione in cui mi trovavo (1576); la Morte inattesa mi ha catturata con la sua rete: che parenti e amici non tentino di soccorrimi; agite per il meglio, non peccate contro Dio e morirete bene, come me (1577); Dio benedica il viandante che passerà di qua e gli conceda il *buen amor* e il piacere di un'amica, reciti un Padrenostro in mia memoria e, se non volesse farlo, almeno non maledica una defunta (1578).

È proprio in questi ultimi versi che si staglia netto il meccanismo di contraffazione parodica dei topici del *planctus*, frutto dell'accostamento di piano alto e basso (sovvertendo l'immagine della Morte che atterra i potenti, qui una vecchia ruffiana; l'invito della mezzana ad agire bene a e non peccare per meritare una buona morte, portando ad esempio se stessa), che provoca un'inevitabile ed efficace sfasatura concettuale. Quest'ambigua contrapposizione viene enfatizzata dal ricorso all'espressione *buen amor*, che in questo punto del testo forma una significativa dittologia con *el plazer de una amiga*, insinuando qualche dubbio su ciò che in ultima analisi l'autore intenda per *buen amor* o quanto meno confermando il suo intento di mantenere il clima di incertezza che vi aleggia intorno²⁴.

Nel LBA l'autore mostra, in sostanza, di ricorrere a tre modalità di produzione dell'effetto parodico, dissacrante e irridente: la riproposta di modelli già marcati in questo senso, il rovesciamento di canoni di segno positivo, la sfasatura dell'accostamento tra registro e contenuti alti e bassi; è proprio a quest'ultima strategia che ricorre Juan Ruiz per sfruttare anche il genere del

²⁴ Cfr. SOBEJANO, G., «Escolios al "buen amor" de Juan Ruiz», in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 431-458; SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, DAYLE, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the Lba*, Berkeley, University of California Press, 1981; MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «El buen amor», *Revista de Occidente*, 3, 1965, pp. 269-291; REYNAL, V., «Alegria, solaz y placer. Ingredientes del buen amor», in MONTERO HERREROS, ANTONIO (a cura di), *Imago Hispaniae. Lengua, literatura, historia y fisonomía del español. Homenaje a Manuel Criado del Val*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 377-392; ORDUNA, G., «Lectura del "buen amor"», *Incipit*, 11, 1991, pp. 11-22.

planctus nel racconto della salace e irriverente storia del suo sfortunato (ma anche un po' narcisista, facondo e auto-referenziale) arciprete-seduttore.

Fernando de Rojas, *La Celestina* (1499)²⁵:

L'opera di Rojas, *bachiller* dell'Università di Salamanca e giudice a Talavera de la Reina, rimanda a quel teatro da leggere di matrice umanistica che l'autore ben conosceva, come conferma l'inventario della sua biblioteca. Il testo si snoda attorno alla passione del 'cavaliere' Calisto per la gentildonna Melibea: grazie alla mezzana Celestina, aiutata dai servi di lui (Sempronio e Pàrmeno), i due diventano amanti; dopo due soli incontri però Calisto muore e Melibea si suicida gettandosi da una torre. In precedenza, i servi avevano ucciso Celestina, rifiutandosi di spartire con loro la ricompensa per il buon esito dell'impresa, ed erano stati catturati e giustiziati a loro volta.

Nel testo il conflitto viene presentato come il motore degli eventi (secondo la massima eracleitea, tratta dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco, citata nel Prologo: "Omnia secundum litem fiunt"): la stessa esistenza è considerata una battaglia senza requie, cui segue la ferma condanna degli istinti irrazionali e incontrollati (qui la brama di denaro e la sensualità sfrenata), che conducono inesorabilmente alla morte. L'epilogo dell'opera, in cui tutto ciò viene condensato in una dolorosa sintesi, coincide con il *planctus* di Pleberio sul corpo esanime della figlia Melibea.

Il compianto del vecchio padre esclude persino il conforto dello stoicismo petrarchesco e Pleberio è presentato come personaggio autonomo, condannato dall'autore a non poter vivere neppure secondo i precetti neo-stoici²⁶; anche solo da questi accenni è facile capire perché le sue riflessioni addolorate abbiano suscitato tanto interesse nella critica²⁷.

²⁵ ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, a cura di Dorothy Severin, Madrid Cátedra, 1987, da cui si cita.

²⁶ Cfr. DUNN, P. N., «Pleberio's World», *Publication of the Modern Language Association*, 91, 1976, pp. 406-419;

²⁷ FLIGHTNER, J. A., «Pleberio», *Hispania* (USA), 47, 1964, pp. 79-81; GREEN, O. H., «Did the 'World' 'Create' Pleberio?», *Romanische Forschungen*, 57, 1965, pp. 108-110; FRAKER, C., «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *Romanische Forschungen*, 58, 1966, pp. 515-529; CASA, F. P., «Pleberio's Lament for Melibea», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84, 1968, pp. 20-29; RIPPOLI, C., «El planto de Pleberio: aproximación estilística», in *"La Celestina" a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro*, New York, Las Américas, 1969, pp. 167-187; DUNN, P. N., «Pleberio's World», cit.; HOOK, D., «¿Para quién edificó torres?»: a Footnote to Pleberio's Lament, *Forum for Modern Language Studies*, 14, 1978, pp. 25-31; HOOK, D., «Fons curarum, fluvius lachrymarum»: Three Variations upon a Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and fray Luis de Granada), *Celestinesca*, 6, 1, 1982, pp. 1-7; WARDROPPER, B. W., «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*,

Il lamento funebre è costruito in termini densamente retorici (esempi di stoicismo di fronte alla morte di un figlio e carrellata di vittime d'amore), su cui di tanto in tanto spicca un proverbio popolare (*nuestro gozo en el pozo*), come spesso si rileva nell'opera, teso a smorzare la tensione drammatica. L'impianto testuale è allestito sfruttando alcuni topici: la morte della giovane concepita dai vecchi genitori; la *llagada postremería*, cioè la vecchiaia straziata dalla pena, che attende il padre e la madre della defunta; l'insensatezza del sopravvivere degli anziani genitori alla giovane figlia²⁸, reminiscenza del topico dell'alterazione dell'ordine naturale delle cose, turbato e sovvertito dall'evento tragico; la canizie del padre più consona alla sepoltura dei biondi capelli della figlia; l'inutilità di quanto è stato edificato, costruito, realizzato²⁹, la cui fonte è ancora una volta da ricercare nel *De remediis* petrarchesco³⁰; l'invettiva contro la Fortuna mutevole; la vita piena di angosce; il mondo definito *engañoso feria*, labirinto di errori, deserto spaventoso, popolato di fiere, la visione del mondo alla rovescia, il topico del *locus amoenus* distrutto³¹ e altro ancora³²; segue poi un altro proverbio: *Quiébranos el ojo y úntanos con*

79, 1964, pp. 140-152; DEYERMOND, A. D., «Pleberio's Lost Investment: the Wordly Perspective of *Celestina*, Act 21», *Modern Language Notes*, 105, 2, 1990, pp. 169-179.

²⁸ Concetto modellato sul compianto della madre di Leriano per la morte del figlio nella *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro («¡O muerte. Más razón avía para que conservases los veynte años del hijo moço, que para que dexases los sesenta de la vieja madre! ¿Por qué el derecho al revés?»), cfr. CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Anejo V de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1973, p. 183;

²⁹ Cfr. HOOK, D., «¿Para quién edificó torres?», cit.; ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. Humberto López Morales, Madrid, Cupsa, 1976, pp. 238-239; ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, vol. II, p. 202; LIDA DE MALIKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 473.

³⁰ PETRARCA, FRANCESCO, *De remediis utriusque Fortunae*, I, 90; poiché nel passo manca il riferimento alla costruzione delle navi e delle torri, vi è chi ha pensato che tra Rojas e Petrarca ci sia stata una fonte intermedia sconosciuta oppure che entrambi si siano rifatti a una fonte comune, per esempio l'*Ecclesiaste*, II, 4-12; cfr. DEYERMOND, ALAN D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, London, Oxford University Press, 1961, p. 60.

³¹ Il passo «Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden [...] falsa alegría, verdadero dolor», ed. cit., p. 338, deriva da PETRARCA, FRANCESCO, *Familiarum rerum*, 12, A-49, cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit., p. 73; ma riverbera anche l'influenza dell'anonimo *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, specie nell'immagine del *cebo* (esca) e dell'inganno: «que es el cevo con que engañas / nuestra mudable afición», copla 7f; cfr. HOOK, D., «Fons curarum, fluvius lachrymarum», cit.

³² Secondo la *Celestina comentada*, 219v, quando Rojas scrive «como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz» (ed. cit., p. 338) si rifa a Giovenale, Satira X, 22, ma come ricorda Castro Guisasaola, il topico era molto popolare; cfr. CASTRO GUIASOLA, FRANCISCO, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, cit., p. 48. Il passo «Corremos por los prados de tus viciosos vicios muy descuidados, a rienda suelta; descúbrenos la celada quando ya no ay lugar de bolver» (ed. cit. p. 339), già secondo la *Celestina comentada*, 220v, si rileva anche nelle *Coplas* di Jorge Manrique («Los plazerres y dulzores / desta vida trabajada / que traemos, / ¿qué son sino corredores / y la muerte la celada / en que caemos? /

consuelos el caxco (cioè "Quebrar el ojo e untar el caxco")³³.

Nonostante questo panorama di totale desolazione, Pleberio non riesce a ricordare nessuno colpito in modo tanto terribile quanto lui; inizia così la carrellata di personaggi che hanno perduto un figlio³⁴: Emilio Paolo³⁵, Pericle³⁶, Senofonte³⁷, Anassagora³⁸, David³⁹, Lamba Doria⁴⁰. Quindi, rivolgendosi ad Amore, ricorda di esserne stato vittima in gioventù e gli domanda perché lo abbia risparmiato allora per fargli scontare tutto questo in vecchiaia; poi cita ancora due proverbi: *Sana dexas la ropa, lastimas el corazón*⁴¹ e *Hazes que feo amen y hermoso les paresca*⁴². Così, il tono elevato, frutto della disquisizione neo-stoica e mantenuto dal ricordo delle vittime di Amore, subisce un nuovo abbassamento, proprio a causa del riferimento paremiologico (come all'inizio del lamento funebre). Il vecchio padre introduce di seguito il topico dell'Amore ingrato che tormenta, punisce e annienta i suoi seguaci, per poi tornare a Petrarca, con la condanna della legge iniqua⁴³, rinverdendo anche l'altro topico, secondo il quale Amore è nemico dei suoi amici e amico dei suoi nemici⁴⁴.

no mirando a nuestro daño / corremos a rienda suelta / sin parar: / desque vemos el engaño / y queremos dar la vuelta / no ay lugar"). Il passo "es alivio de los miseros [...] tener compañeros en la pena" (ed. cit. p. 339) secondo Castro Guisasaol ricorderebbe forse uno dei *Proverbios de Séneca* di Publilio Siro: "Calamitatum habere socios miseris est solatium" (cfr. CASTRO GUISASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, cit. p. 100).

³³ Cfr. LÓPEZ DE MENDOZA, INIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Refranes de las viejas tras el fuego*, Madrid, Esteban, 1987, p. 287, proverbio 2460; cfr. anche COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner, 1979, p. 986b: "Quebrar la cabeça y después untar el casco, dize de los que aviendo hecho algún daño, acuden después a quererlo remediar floxa y tibiamente"; usa questo proverbio anche COTA, RODRIGO, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, Firenze, Le Monnier, 1961, copla 40: "Robador fiero sin asco, / ladrón de dulce despojo, / bien sabes quebrar el ojo / y después untar el casco", che anche in questo caso produce una caduta di tono.

³⁴ La cui fonte è il Petrarca delle *Familiarum rerum*, cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit.

³⁵ cfr. PETRARCA, F., *Familiarum rerum*, 12.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ PETRARCA, F., *Familiarum rerum*, 12; cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit., pp. 40, 42-43;

³⁹ cfr. PETRARCA, F., *De remediis utriusque Fortunae*, II, 48; vid. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit., pp. 61-62

⁴⁰ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Rerum familiarum*, 13; vid. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit., pp. 72-73;

⁴¹ Cioè: "El rayo y el amor, la ropa sana y quemado el corazón", cfr. CORREAS, GONZALO DE, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Castalia, 2000, p. 198.

⁴² Cioè: "Amor de lo feo hace hermoso", cfr. CORREAS, G. DE, *Vocabulario de refranes*, cit., p. 42.

⁴³ Cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit. p. 58.

⁴⁴ Come in COTA, R., *Diálogo entre el Amor y un viejo*, cit., copla 6 ("Tú traidor eres, amor / de los tuyos enemigo"), cfr. CASTRO GUISASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La*

Le parole successive ("La leña que gasta tu llama son almas [...] ¿qué pago les diste?") sono quasi la trascrizione di un passo della traduzione castigliana della *Fiammetta* di Boccaccio⁴⁵, in cui inoltre è stato rilevato un possibile riflesso del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena⁴⁶. Tra le vittime eccellenti di Amore, Pleberio cita poi Davide⁴⁷, Salomone e Sansone. Quanto segue ("Del mundo me quexo [...] desconsolada postremería") potrebbe riferirsi alla canzone di Juan de Mena "Ya no sufre mis cuydados"⁴⁸; mentre la frase conclusiva ("¿Por qué me dexaste triste y solo in *bac lacrimarum valle?*") deriva dal Salmo LXXXIII o dal *Salve Regina* e secondo alcuni critici⁴⁹ lascerebbe intravedere un raggio di speranza nel dolore del vecchio padre o potrebbe ribadire da una prospettiva più o meno convintamente religiosa il concetto di esistenza come lotta e travaglio ineludibile.

Quello di Pleberio, dunque, è un compianto dalla salda impalcatura retorica, la cui contestura è rappresentata (come per il resto dell'opera) dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco, con frequenti riferimenti alle *Familiares* dello stesso autore e alla traduzione castigliana della *Fiammetta* di Boccaccio. Vi si rilevano inoltre riecheggiamenti di temi e situazioni del *Pamphilus* e dell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, in particolare nel rapporto con la mezzana e nello sviluppo della relazione tra i due amanti, attraverso il tramite dell'intermediaria. Al contempo, però, sono presenti svariati richiami alla letteratura spagnola, specie quattrocentesca: la *novela sentimental* (il lamento funebre della madre di Leriano nella *Cárcel de amor*), le *Coplas por la muerte del padre* di Jorge Manrique, l'anonimo dialogo tra *El viejo, el Amor y la hermosa*, il *Diálogo entre el Amor y un viejo* di Rodrigo Cota, il *Laberinto de Fortuna* e la produzione lirica di Juan de Mena; insomma, opere che veicolano una riflessione sulla precarietà della condizione umana, sulla mutevolezza della Fortuna, sulla crudeltà di Amore. Rojas però non disdegna neppure – come nel resto dell'opera – i riferimenti

Celestina", cit., p. 180; la frase tradirebbe l'influenza de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* su tutta questa lunga tirata contro l'Amore.

⁴⁵ BOCCACCIO, GIOVANNI, *Fiammetta*, I, 1, cfr. CASTRO GUISASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, cit., pp. 144-145. Nel passo Rojas scambia Clitemnestra con Iperimnestra, entrambe vittime d'Amore, sebbene la prima colpevole, la seconda innocente; forse per sottolineare quanto sta affermando Pleberio circa l'iniquità del dio (che ha condannato sua figlia, altrettanto innocente) o forse per un errore di stampa.

⁴⁶ Copla 105: "Tanto andovimos el cerco mirando, / que nos fallamos con nuestro Macías, / e vimos que estava llorando los días / con que su vida tomó fin amando".

⁴⁷ Secondo Castro Guisasaol dal terzo Libro dei Re; cfr. CASTRO GUISASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, cit., p. 104.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 164-165.

⁴⁹ CASTRO GUISASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, cit., p. 104; PETER N. DUNN, *Fernando de Rojas*, New York, Twayne, 1975, p. 166; PETER N. DUNN, "Pleberio's World", cit.

al bagaglio paremiologico ispanico di matrice tradizionale (dal Marqués de Santillana dei *Refranes* ad altre fonti), mentre la citazione finale del versetto del *Salve Regina* si configura come una sorta di suggello.

Tutto è stato condensato dall'autore all'interno del *planctus* con cui chiude strategicamente l'opera, amplificandone il messaggio: dalle fonti umanistiche diffuse all'epoca anche in Spagna e che lo stesso Rojas conosceva, alla produzione ispanica coeva e precedente, senza dimenticare il riflesso dell'esperienza popolare sintetizzato nei proverbi, disseminati lungo l'intero testo. La frase dell'inno mariano a conclusione della *Tragicomedia* è l'ultimo tassello di questa sorta di sintesi degli elementi addotti a sostenere il significato dell'opera: dalle posizioni neo-storiche dell'Umanesimo, al portato della letteratura ispanica quattrocentesca, al filone paremiologico, all'immane prospettiva escatologica; tutto drammaticamente trasceso dall'unica fatidica verità: l'impossibilità di conforto, di ricomposizione di quel conflitto citato nel Prologo, motore inarrestabile della dolorosa esistenza umana, ben al di là del lamento per la figlia suicida, che sfocia in una riflessione sul senso dei sentimenti e della stessa esistenza umana.

Niente di più dinamico quindi di questo reimpiego del *planctus* in ambito ispanico medievale, come si può dedurre anche solo dai tre esempi addotti. Chi si fosse aspettato la riproposta di un modulo formale e retorico inerte, ripetitivo e sterile, resterebbe deluso. Ogni testo citato è articolato secondo strategie compositive che coinvolgono anche il compianto che vi si intesse in maniera inestricabile, interagendo in modo produttivo e azzerando il rischio di deriva stereotipata.

Nel frammento del *Roncesvalles* è proprio il *planctus* a svelare la penetrazione in ambito ispanico del *Pèlerinage* di Carlomagno e delle sue *enfances*, se diretta o mediata da un antecedente ispanico perduto non è dato sapere allo stato attuale delle nostre conoscenze; allo stesso modo è il *planctus* che registra l'avvenuto innesto di elementi di una gesta oitanica del ciclo dei vassalli ribelli (*Renaut de Montauban*) sulla narrazione epica della disfatta pirenaica; in particolare, il dato identifica la prima tappa di acclimatazione di questo filone dell'epos in area ispanica, caratterizzata dall'inedita commistione, prodottasi per opporre un antagonista alla figura di Roland, prospettiva che si andrà irrigidendo con la creazione di un eroe nazionale, quel Bernardo del Carpio campione dell'ispanità, che sconfiggerà l'invasore ed erediterà il ruolo di vassallo ribelle, nella sua violenta contrapposizione ad Alfonso III.

Nel LBA il *planctus* per la vecchia mezzana Trotaconventos identifica un'ulteriore strategia compositiva dell'autore per produrre il ricercato effetto parodico, velato da un'indissipabile ambiguità; per cui si rileva l'assunzione di modelli già connotati in questo senso (il *fabliau*, il contrasto, la produzione goliardica), il sovvertimento di generi seri (la pastorella) e l'accostamento di

modulazioni espressive, temi e topici elevati a un soggetto basso e corrotto (il *planctus* per la vecchia ruffiana), con il conseguente sfasamento inconciliabile, che sfocia nel grottesco e appare dissacrante se non addirittura blasfemo. Proprio con il reimpiego del *planctus* l'Arciprete trova una terza via per continuare a coinvolgere il lettore in un'opera in bilico tra dimensione didattico-religiosa con momenti di trasgressione o piuttosto dimensione trasgressiva mascherata da una sovrastruttura didascalica. In realtà è proprio questo il punto: ciò che sostiene la tensione narrativa del LBA è il suo oscillare tra serio e faceto, tra didascalismo e irriverenza, spinta trascendente e sensualità e, in ultima analisi, l'irrisolvibile ambiguità che ne deriva.

Nella *Celestina*, infine, il lamento del padre per la figlia defunta sintetizza le fonti dell'opera e il messaggio che attraverso la loro citazione si intende esprimere: componente umanistica, letteratura spagnola quattrocentesca, saggezza popolare cristallizzata nella sfera paremiologica, nota finale tratta dall'inno mariano. Tutti gli elementi messi in gioco dall'autore servono a dimostrare, e ciò avviene proprio nel *planctus* di Pleberio, la loro totale inutilità di fronte all'irrisolvibile e doloroso conflitto che è l'esistenza umana; né il neo-stoicismo umanistico, né la poesia morale spagnola del XV sec., né gli antichi proverbi trasmessi dal popolo, né la visione escatologica che riconosce nell'esistenza terrena una valle di lacrime, nulla di tutto ciò potrà consolare l'individuo, specie nel panorama ispanico di fine Quattrocento, quando l'ideologia cortese (medievale) è in via di definitiva dissoluzione e si sta facendo strada una nuova concezione dell'uomo (rinascimentale), centro dell'universo ma sempre più smarrito senza quella spinta trascendente che ne giustificava l'esistenza e l'operato, come dimostrano altre opere iberiche più o meno coeve (ad esempio lo *Spill* di Jaume Roig).

Difficile, a questo punto, immaginare qualcosa di più dinamico e produttivo di un simile reimpiego.